

言葉の塔に閉じ籠って
ーディラン・トマスの創作プロセスの詩 (1)ー

Shut in a Tower of Words:
Dylan Thomas's Poems of Creative Process (1)

望月 健一

MOCHIZUKI Ken-ichi

Abstract: Many writers in the 20th century wrote literary works on the theme of creative process. This study focuses an attention upon Dylan Thomas's poems on making of poems. According to his literary theory, although he himself says he doesn't have one in his letter, poems are "mediums" and poets "work out of words", not "toward words". That is, poets should express out of his words what he sees, hears, thinks, and imagines. This paper consists of two parts, and in the first half of the paper, (1), the present writer asserts that his metapoems written in his early days are poems of self-analysis, self-reflection, and self-realization. "Especially when the October wind" is a poem about composing a poem, creating and analyzing his own images concurrently. The poem also develops around the "life is short" theme and the "appearance-reality" theme. "I, in my intricate image", a formidable poem of self-realization, demonstrates how abundant images are produced and developed in his "dialectical way". "On no work of words" is a self-reflective poem in tight structure, which reminds us of sonnets by John Milton and John Keats. It develops around three different kinds of key metaphors; death, money, and organic life, which are intertwined with each other.

Keywords: Dylan Thomas, Creative Process, "Especially when the October wind", "I, in my intricate image", "On no work of words"

1. はじめに

1.1 創作プロセスについての詩

世界文学史において 20 世紀は批評の時代と言われているが、この時代に活躍した作家の詩や小説には、創作プロセスを題材に扱った作品が多い。例えば、W. B. イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) のビザンチウム詩編、ウォレス・ステイヴンズ

(Wallace Stevens, 1879-1955) の『至高のフィクションへの覚書』(*Notes toward a Supreme Fiction*)、ヴァージニア・ウルフ(Virginia Woolf, 1882-1941) の『灯台へ』(*To the Lighthouse*) 等は、これらの作家の文学論・芸術論が展開された作品となっている。

本稿では、英国ウェールズの詩人ディラン・トマス(1914-1953)の詩作をテーマとする 5 篇の詩、「とりわけ十月の風が」(“Especially when the October wind”)、「ぼくはぼく自身の複雑なイメージの中で」(“I, in my intricate image”)、「言葉の仕事が何もないことについて」(“On no work of words”)、「公園のせむし」(“The hunchback in the park”)、「僕の技巧や陰鬱な芸で」(“In my craft or sullen art”)を創作年代順に採り上げ、個々の詩において彼が詩作のテーマをどのように扱っているか考察を加えていきたい。(1) では初期に書かれた 3 篇の詩、(2) では後期の 2 篇の詩の分析を行なう予定である。

1.2 詩人ディラン・トマスとその詩の特質

ディラン・トマスの詩の代表的な主題は、生と死である。彼は、10 月 27 日の自分の誕生日を非常に意識していた詩人であった。それは、トマスが秋を飽くまでも冬(自然界における死の季節)に向かう季節として捉え、誕生を死への第一歩と考えていたからである。¹

トマスの作風は、初期と後期では大きく異なっている。彼は 1942 年から 1944 年までの 2 年間、詩作を中止しているが、筆者はヘンリー・トリースの分類に従って、1941 年までを初期、1944 年以降を後期と考える。² トマスの死生観は、初期においては基本的には「生と死」の二項対立型であるのに対し、後期には「誕生－死－再生」の循環型に移行する。前者にあつては死のイメージが支配的であり、複雑・難解で、実験的な詩が多いのに対して、後者ではイメージが明るく透明で、生の歓びに満ち溢れた詩が多い。

トマスの詩作品は、聖書へのアリュージョンに満ちているが、彼の聖書的シンボリズムの解釈にあたっては、彼独自の死生観、汎神論的宇宙観に対する理解が必要である。初期の作品に見られる彼の宗教観は、しばしば非国教主義的、異端的、反逆的であるが、最晩年に近づくほど、万物の中に神の栄光を見るといったかたちでの宗教的な色合いの濃い詩を書くようになっていく。³

トマスの詩で、もう一つ忘れてはならないのは、音楽性である。彼の詩は極めて音楽的であり、朗読した際に最もその効果が上がるように書かれている。彼自身が残した自作の朗読の録音が、何よりもそのことを伝えている。⁴

晩年にトマスは、アメリカの詩人・批評家ジョン・マルコム・ブリニンの招聘により 4 回に渡ってアメリカ講演旅行を行ったが、自作の詩の朗読会ではビート世代(Beat Generation)の詩人達を含め、多くの聴衆に深い感銘を与えたという。

なお、2016 年に歌手として初めてノーベル文学賞を受賞したボブ・ディラン(Bob Dylan, 1941-)が、その芸名をディラン・トマスから採ったことは有名である。ちなみにボブ・ディランの本名はロバート・アレン・ジンマーマン(Robert Allen Zimmerman)

である。ボブがトマスの詩を読んで影響を受けたことは、ボブのガールフレンドのエコが証言しているところである。⁵

2. ディラン・トマスの詩論

ディラン・トマスの個々の詩の読解・解釈に入る前に、ここでは彼の書簡に見られる文学・詩作についての考え方を紹介しておきたい。

2.1 言葉から離れて創作する詩人

1934 年 5 月 2 日パメラ・ハンスフォード・ジョンソン宛の手紙の中で、トマスは次のように述べている。⁶

Have I ever told you of the theory of how all writers either work towards or away from words?...Any poet or novelist you like to think of — he either works out of words or in the *direction of* them. The realistic novelist — Bennet, for instance — sees things, hears things, imagines things,...& then goes toward words as the most suitable medium through which to express these experiences. A romanticist like Shelley, on the other hand, is his medium first, & expresses out of his medium what he sees, hears, thinks, & imagines.

いかにあらゆる作家が言葉に向かって、あるいは言葉から離れて創作するか、どちらかであるかについての理論を、これまであなたにお話したことがあったでしょうか。・・・あなたが考えるどんな詩人や小説家もそうです—その人は言葉から離れて、もしくは言葉の方向に向かって創作しているか、どちらかなのです。リアリズムの小説家—例えばベネット—は事物を見、物事を聞き、いろいろなもの・・・を想像し、それからそういった経験を表現するのに最適な媒体としての言葉に向かって行くのです。一方、シェリーのようなロマン主義者は、まず自らの媒体があり、自分が見て、聞いて、考え、想像するものを、己の媒体によって表現するのです。

トマスは『サンデー・レフェリー』紙を通してパメラ・ハンスフォード・ジョンソンに出会った。二人の文学上の親交は恋愛へと発展するが、ジョンソン宛のトマスの手紙は、彼の初期の文学論を理解する上で大変貴重な資料となっている。この手紙の中でトマスは、作家を「言葉に向かって創作する」タイプと「言葉から離れて創作する」タイプの二種類に大別し、前者の例としてイギリスのリアリズム小説家ベネット(Arnold Enoch Bennett, 1867-1931)、後者の例としてイギリス・ロマン派詩人シェリー(Percy Bysshe Shelley, 1792-1822)を挙げている。

また、1935 年初頭チャールズ・フィッシャー宛の手紙でも、トマスはこの同じ問題について以下のように述べている。⁷

I think it[poetry] should work from words and the rhythm of substantial words set together, not towards words. Poetry is a medium, not a stigma on paper.

ぼくは、詩というものは言葉によって機能し、言葉の本質と定められた実体のある言葉のリズムによって機能すべきであり、言葉に向かって行くべきではないと考えます。詩は媒体であって、紙上の汚れではありません。

チャールズ・フィッシャーは、トマスが『サウス・ウェールズ・イヴニング・ポスト』紙で働いていた頃と同僚であり、二人はとても親しい間柄であった。詩の理論について話してほしいというフィッシャーの要望に対して、トマスは自分には詩の理論などというものはないと言いながらも、ここで彼自身の忌憚のない意見を述べているのである。先に引用したジョンソン宛の手紙と同様、ここでも「言葉に向かって行く」、「媒体」という表現が使われている。

以上から、トマスは、詩というものは「言葉によって機能し」、「実体のある言葉のリズムによって機能すべき」「媒体」であり、詩人は「言葉に向かって創作する」のではなく「言葉から離れて創作」すべきだと考えていたことが明らかである。従って、トマスの詩を理解するにあたっては、まず彼の詩においては言葉が出発点となっていること、言葉のリズムが重視されていることを念頭に置く必要がある。

また、ベネット等の手によるリアリズム小説が詩の対極にあることは言うまでもないが、トマスが自分をシェリーと同じカテゴリーの詩人に分類していることは注目に値する。シェリーの詩には、難解さ、特異な自然、豊かな感覚イメージ、思い込みの強さ、好んで具体的なものを抽象的なものに喩える比喻表現等の特徴があるが、トマスはそのようなタイプの詩を好んでいたと考えられるからである。

2.2 イメージの「弁証法的メソッド」

先に引用した 1935 年初頭チャールズ・フィッシャー宛の手紙の中で、トマスは次のように書いている。⁸ ここは、トマスの書簡中おそらく最も有名な箇所である。

I like things that are difficult to write and difficult to understand; I like 'redeeming the contraries' with secretive images; I like contradicting my images, saying two things at once in one word, four in two words and one in six.

ぼくは書くのが難しく、理解するのが難しい事柄を好みます。秘めたイメージで「相反するものを補う」のが好きです。一語で二つのことを同時に、二語で四つのことを、六語で一つのことを語り、自分の用いるイメージを矛盾させることを好みます。

また、その 3 年後の 1938 年 3 月 23 日ヘンリー・トリース宛の手紙では、トマスは次

のように述べている。⁹

I make one image, — though ‘make’ is not the word, I let, perhaps, an image be ‘made’ emotionally in me and then apply to it what intellectual & critical forces I possess—let it breed another, let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two together, a fourth contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, conflict. Each image holds within it the seed of its own destruction, and my dialectical method, as I understand it, is a constant building up and breaking down of the images that come out of the central seed, which is itself destructive and constructive at the same time.

ぼくは一つのイメージを作ります—と言っても、「作る」は正しい言葉ではなく、恐らく一つのイメージが自分の中で感情的に「作られる」ように仕向け、次にそれに対して、ぼくが乏しいながらも所有している知的、かつ批判的な力をあてがうのですが—そしてこのイメージにもう一つのイメージを生ませて、第二のイメージと最初のイメージを衝突させて、この二つのイメージから胚胎した三番目のイメージから四番目の矛盾するイメージを作らせ、それらのイメージすべてを、ぼくが強制した詩形式の制限の中で、相克させるのです。それぞれのイメージは、それ自身の破壊の種子を蔵していて、ぼくの弁証法的メソッドは、ぼくを理解では中心的種子から出てくるイメージ達の絶えざる建設と崩壊であり、それ自体が破壊的であると同時に建設的なのです。

フィッシャー宛の手紙からトリス宛の手紙まで3年以上の年月が経過しているが、これらの引用箇所でもマスが述べていることは、まったく同一のことである。即ち、彼の詩の展開の基本は、一つのイメージから別のイメージが生まれ、また複数のイメージから別のイメージが生まれることもあれば、複数のイメージ同志がぶつかり合うこともあるという、建設または破壊のプロセスだということである。このトマスの言う「弁証法的メソッド」は、彼の初期の詩、特に本稿で採り上げる「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」を理解する上で欠かせない彼独自の作詩法である。

それでは、トマスの個々の詩の読解・解釈に入っていきたい。

3. はじめに言葉ありき：「とりわけ十月の風が」

「とりわけ十月の風が」は、創作のスランプの状態をそのまま書くことによって一つの優れた詩を完成させるというパラドックスの実践例であるという意味において、コールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) の「失意のオード」(*Dejection: An Ode*) と同じ系列に属する作品である。

この詩は、海辺にいる詩人の髪に秋風が吹きつける場面で始まっている。イギリス・ロマン派において風は詩的インスピレーションの象徴であるが、この詩もその伝統を受け継いだものである。「2.1 言葉から離れて創作する詩人」でトマスが書簡でロマン派詩人シェリーの名前を挙げていることを指摘したが、筆者はトマスがこの詩全体の構想をシェリーの「西風に寄せるオード」からヒントを得ている可能性があるかと推測する。

トマスがちょうど 20 歳の年、1934 年 10 月に書かれたこの詩は、詩集『十八篇の詩』に収録された。これは、彼の「誕生日の詩」と呼ばれる 4 篇の詩の最初のものである。

¹⁰ 全体は 4 つの連から成り、脚韻の押韻形式は基本的には a b b a c d d c であるが、「時」が詩人に警告を与える第 3 連 6, 7 行目のみ脚韻を踏んでいない。

この詩のテーマは、詩作とそのプロセスである。ここには、詩人が言葉と自然の間のディレンマに悩み、言葉と格闘し、受難の血を流すことによって真正面から詩作に取り組む姿が、そのまま映し出されている。この詩の興味深い点は、個々の詩的イメージの発想の段階においてまず言葉が先行し、そこに詩人が見たり、聞いたり、想像したりした事柄が取り込まれていくプロセスが認められる点である。

筆者は、以前にこの詩の解釈について論文を執筆したことがあるので¹¹、ここでは特に、この詩の言葉の問題に焦点を当てて論じることにする。この論点からはずれるこの詩の細部の解釈については、拙稿を参照されたい。まず、詩全体を一丸に引用する。

1 2

Especially when the October wind
With frosty fingers punishes my hair,
Caught by the crabbing sun I walk on fire
And cast a shadow crab upon the land,
By the sea's side, hearing the noise of birds,
Hearing the raven cough in winter sticks,
My busy heart who shudders as she talks
Sheds the syllabic blood and drains her words.

Shut, too, in a tower of words, I mark
On the horizon walking like the trees
The wordy shapes of women, and the rows
Of the star-gestured children in the park.
Some let me make you of the vowelled beeches,
Some of the oaken voices, from the roots
Of many a thorny shire tell you notes,
Some let me make you of the water's speeches.

Behind a pot of ferns the wagging clock
 Tells me the hour's word, the neural meaning
 Flies on the shafted disk, declaims the morning
 And tells the windy weather in the cock.
 Some let me make you of the meadow's signs;
 The signal grass that tells me all I know
 Breaks with the wormy winter through the eye.
 Some let me tell you of the raven's sins.

Especially when the October wind
 (Some let me make you of autumnal spells,
 The spider-tongued, and the loud hill of Wales)
 With fists of turnips punishes the land,
 Some let me make you of the heartless words.
 The heart is drained that, spelling in the scurry
 Of chemic blood, warned of the coming fury.
 By the sea's side hear the dark-vowelled birds.

とりわけ十月の風が
 霜の凍てつく指で ぼくの髪を罰する時
 蟹のような太陽に捕えられて ぼくは燃え立って歩き
 大地に蟹の影を投げかける。
 海辺で鳥達のざわめく声を聞きながら
 ぼくの忙しい心臓は語りながら身を震わせ
 音節の血を流し 言葉を涸らしてしまう。

また、言葉の塔の中に閉じ籠って ぼくは見る
 地平線上を木立のように歩いて行く
 言葉の形をした女達を 公園で
 星のように手足を広げている子供達の列を。
 なにものかよ ぼくに母音の声もつ ぶなの木でお前をつくらせておくれ。
 かしの木の声の中のなにものかよ 茨茂る幾つもの州の
 草の根から お前にさまざまな調べを語らせておくれ。
 なにものかよ ぼくに水の言葉でお前をつくらせておくれ。

羊歯の鉢の背後で尾を振る柱時計が
 ぼくに時間の意味を語り 神経の意味は
 振子のついた文字盤の上を飛び 朝を朗誦し
 風見鶏が風模様の天候を告げる。
 なにものかよ ぼくに牧場の合図でお前をつくらせておくれ
 ぼくが知るすべてをぼくに語る符号の草は
 蛆虫の冬とともに眼を貫く。
 なにものかよ ぼくに大鴉の罪をお前に語らせておくれ。

とりわけ十月の風が
 (なにものかよ ぼくに秋の呪文から 蜘蛛の舌もつものから
 ウェールズの騒々しい丘から お前をつくらせておくれ)
 かぶらの拳骨で大地を罰する時
 なにものかよ ぼくに非情な言葉でお前をつくらせておくれ。
 化学的な血の小走りで文字を綴り
 こみ上げる激情を警告した心臓も 今は血が涸れている。
 海辺で暗い母音をもつ鳥達の声を聞け。

第1連では、詩の創作の苦しみが歌われている。2行目「霜の凍てつく指でぼくの髪を罰する」(“With frosty fingers punishes my hair”)という詩句は、詩人の目の前に広がる風景の描写というよりはむしろ、最初から彫琢された詩的言語として読者の前に立ち現れる。「蟹のような太陽」(“the crabbing sun”)や「蟹の影」(“a shadow crab”)といった詩的イメージの原点は、眼前の光景というよりはむしろ、詩人の心象風景である。「ぼくは・・・恐らく一つのイメージが自分の中で感情的に「作られる」ように仕向け、次にそれに対して、ぼくが乏しいながらも所有している知的、かつ批判的な力をあてがう」というトマス自身の言葉を思い起こしておきたい。¹³ ここで、詩人は内面的には熱く燃え立っているが、詩作は思うようにはかどらない。冬＝死の到来を予告する不吉な大鴉の咳を聞きながら詩人は音節ごとに血を流し、心臓から言葉を絞り出そうとする。

第2連では、詩人は「言葉によって機能」する「媒体」としての詩の創作に取り組む。米山優子が指摘するように、ここで詩人は外界から遮断された「言葉の塔」の中で、「母音の声もつ ぶなの木」(“the vowelised beeches”)、「かしの木の声」(“the oaken voices”)、「水の言葉」(“the water’s speeches”)等、自然界の言霊の力を借りて言葉を紡ぎ出そうとする。¹⁴ ところが、これらのイメージ自体が既に、音楽的、感覚的に優れた、完成された詩的表現になっている。「言葉の塔」は、①詩作に没頭する状態を表わすが、それと同時に ②聖書のバベルの塔への言及であり、言葉の機能が完全に崩壊した状態にあることを表わしている。「木立のように歩いて行く／言葉のかたちをした女達」は、女達

がしゃべりながら歩いている様子が木のように見えるのであるが、キダーが指摘するように、これは『新約聖書』「マルコ伝」第 8 章第 22-26 節への言及である。¹⁵ ここは、イエスの手によって目が見えるようになった盲目の男が、何が見えるか聞かれた時に「木のような男達が歩いているのが見える」と答えたことを踏まえた詩句である。また、「ぼくは見る」(“I mark”) は「マルコ伝」の筆者名 St.Mark にかけた地口である。¹⁶ これは、聖書からの一節がそのまま詩作のインスピレーションの源になっている詩行の一例である。トマスの詩には聖書へのアリュージョンが多いが、このことは、外界の事物ではなく言葉を出発点とする彼の創作プロセスと大いに関係があるように思われる。

詩全体の中でただ一箇所、押韻形式が不規則になっている第 3 連 6～7 行目「ぼくが知るすべてをぼくに語る符号の草は蛆虫とともに眼を貫く」は、自然が、冬、即ち死の季節の到来が間近であることを詩人の眼前に突きつけていることを強調している。これは、秋の季節が終わらないうちに、詩人としての生命が燃え尽きてしまう前に詩を完成しなければならないという警告である。詩作は、正に時間との闘いなのである。

第 2 連～第 4 連で形を変えながら何度も繰り返される祈願のレトリック「なにものかよ・・・お前をつくらせておくれ」(“Some let me make you of...”) は、詩作がなかなか思うようにはかどらない様子を読者に伝えている。筆者は、「なにものか」は、詩人の詩的インスピレーションと解釈する。トマスの詩には、「そして死が支配することはない」(“And the death shall have no dominion”)、「あの夜の中へおとなしく入って行ってはいけない」(“Do not go gentle into that good night”) 等、繰り返しのレトリックが大変効果的に用いられているものが多いが、これらの詩は朗読した際に聴衆に呪文のような効果を与えるように書かれている。¹⁷

最後の第 4 連の書き出しが最初の連の書き出しと全く同じであることは、いつまでも詩作が前に進まない状態であることを読者に印象づける。ここで押韻形式に目を向けると、第 1 連と第 4 連では、1 行目最後の “wind” と 4 行目最後の “land” の脚韻が共通しているが、第 1 連 5 行目 “birds” と 8 行目 “words” は第 4 連では、その順序が入れ替わっている。この詩において、“birds” と 8 行目 “words” の脚韻が繰り返されていることは、最終行の解釈上、重要である。「化学的な血の小走り」(“spelling in the scurry / Of chemic blood”) は、錬金術(alchemy) への言及である。ここでトマスは、詩作を錬金術に喩えているのであるが、次に採り上げる「ぼくはぼく自身の複雑なイメージの中で」においても、彼は自分を「真鍮の雄弁家」(“the brassy orator”)、即ち、錬金術師に喩えている。最終行「海辺で暗い母音をもつ鳥達の声を聞け」は、詩人が途方に暮れている状態ではなく、文字通り、自然の声に耳を傾けることの大切さを語ったものと解釈したい。なぜなら、この詩においては「鳥」(“birds”) と「言葉」(“words”) の脚韻が繰り返されており、何よりも、この悟りに達した瞬間、この詩は完成するからである。

「とりわけ十月の風が」は、四大元素である地水火風が一体となって秋を謳う自然の中で、詩人が言葉について思い思い、停滞し、逡巡している状態を歌った詩である。こ

ここでは、一つ一つの語句が注意深く選ばれ、組み立てられており、この詩人がいかに言葉の問題に真摯に取り組んでいるかが伝わってくる。この作品は、トマスの自己分析的 (self-analytical) な特質がよく表われた詩の一つとすることができるであろう。

4. 言葉の錬金術：「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」

「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」は 1935 年 8～9 月に書かれ、詩集『二十五篇の詩』の巻頭に置かれた。この多彩なイメージ群から成る、恐るべき野心作には、彼の自己分析的な詩人としての特質がよくあらわれている。また、彼の詩作のプロセスや成長の軌跡が随所に見られるという意味において、大変興味深い作品である。

全体はⅢ部構成で、それぞれ各連 6 行 6 つの連から成る大変規模の大きな作品である。各連の脚韻の押韻形式は必ずしも一定ではないが、各部でそれぞれ全 36 行中 24 行の行末が“l”音で終止しているので、詩全体では、全 108 行中 72 行が“l”音による脚韻を踏んでいることになる。また、行の途中でも“l”音が多用され、音読の際に滑らかな効果が得られるように工夫されている。

この詩は、先に 2.2 で紹介したトマス独自のイメージの「弁証法的メソッド」によって書かれている。元より、この詩に論理的な展開を求めてはならない。この詩に現われる夥しい数のイメージは、連想が連想を呼ぶかたちで次々に立ち現れ、姿を変えていくからである。この詩の展開の仕方には、どこか「意識の流れ」(the stream of consciousness) に似たところがある。ホーニックによれば、この詩においては「具体的に中心となる場所や出来事が現れるわけではなく、信じられないほど豊富なイメージの蓄積と中心テーマの周辺への言及があるのみである。」(“No concrete central focus of locale or event emerges but only the revolving of an incredibly rich accumulation of image and allusion around a central subject.”)¹⁸

エメリーによれば、この作品においてトマスは「人間とはいかなる作品であるか」(“What kind of a piece of work is a man[?]”)という問いを発している。そして、エメリーは、この問いに対するトマス自身の答えは次のようなものであらうと推測する：「人間とは、理性によって分別し、イメージを創り、事物を比較し、分析と類推を通じてこの質問に答えることができ、その答えを他人にも伝達できる存在である。」(“man is himself a reasoning, image-making, comparing being, capable through analysis and analogy of answering such a question and communicating the answer to others.”)¹⁹

ホーニックとエメリーは、それぞれ別の側面からこの難解な詩の本質を突いているが、筆者はこれに加えて、この作品は何よりも自己実現(self-realization)の詩であることを強調したい。この長大な詩の中で「航海」、「水死」、「再生」を経験する中でいくつかのヴィジョンを獲得しながら、数々のイメージを創りだしてきた「ぼく」は、最後に「始原の海の中の始原の神」の力を獲得するに至る。その「自己実現」のきっかけは、第Ⅱ

部第 3 連「手術器具による死」であった。その意味において、「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」は、正にこの詩人の精神自伝的な作品なのである。

このような詩の解釈にあたっては、当然のことながら、まず綿密な精読が必要である。個々のイメージが何を表現しているのか、どのイメージとどのイメージがつながっているのか見当がつかなければ、作品の全体像も見えてこないからである。地味で骨の折れる作業であるが、以下、全 18 連の筆者の日本語訳と解釈を順を追って示すことにする。

4.1 第 I 部：肉体と魂の二元論

第 I 部は、人間の肉体と魂の二元論を中心に展開する。ここでは詩作は錬金術に譬えられ、詩人が次々に創り出すイメージ達は独り歩きを始める。やがて詩人は、自分が死への旅立ちの航海の途上にあることに気づく。第 I 部全 6 連を引用する。²⁰

I, in my intricate image, stride on two levels,
 Forged in man's minerals, the brassy orator
 Laying my ghost in metal
 The scales of this twin world tread on the double,
 My half ghost in armour hold hard in death's corridor,
 To my man-iron sidle.

Beginning with doom in the bulb, the spring unravels,
 Bright as her spinning-wheels, the colic season
 Worked on a world of petals;
 She threads off the sap and needles, blood and bubble
 Casts to the pine roots, raising man like a mountain
 Out of the naked entrail.

Beginning with doom in the ghost, and the springing marvels,
 Image of images, my metal phantom
 Forcing forth through the harebell,
 My man of leaves and the bronze root, mortal, immortal,
 I, in my fusion of rose and male motion,
 Create this twin miracle.

This is the fortune of manhood: the natural peril,
 A steeplejack tower, bonerailed and masterless,
 No death more natural;
 Thus the shadowless man or ox, and the pictured devil,

In seizure of silence commit the dead nuisance:
The natural parallel.

My images stalk the trees and the slant sap's tunnel,
No tread more perilous, the green steps and spire
Mount on man's footfall,
I with the wooden insect in the tree of nettles,
In the glass bed of grapes with snail and flower,
Hearing the weather fall.

Intricate manhood of ending, the invalid rivals,
Voyaging clockwise off the symbolised harbour,
Finding the water final,
On the consumptives' terrace taking their two farewells,
Sail on the level, the departing adventure,
To the sea-blown arrival.

ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で 二つの平面に跨る
人間鉱物の中で鍛造され 真鍮の雄弁家は
金属の中にぼくの霊を置き
この対の世界の秤を二重に踏みしめ
鎧を着たぼくの半分の霊は 死の廊下で
ぼくの人間鉄の横歩きにしっかりと取りすがる。

球根の中の運命とともに始まり 春は
自分が回す紡ぎ車のように輝きながら
花卉の世界に働きかけた疝痛の季節を解きほぐす ;
その季節は樹液と針葉を縫うように進み 血と泡を
松の根元に降り注ぎ むき出しの内臓から
山のごとく人間を起き上がらせる。

霊の中の運命と跳躍する驚異に始まり
イメージの中のイメージ イトシャジンを通して
突き出る僕の金属の幻影
木の葉と青銅の根でできた必滅かつ不滅の人間
僕は バラと男性の動きが融合する

この対の奇跡を創り出す。

これは人間の運命だ：自然に内在する危険
横木で囲まれ 主人のいない尖塔職人の塔
これほど自然な死はない；
こうして 影のない男や去勢牛そして想像上の悪魔は
沈黙を掴み 厄介な死を執行する：
自然界の対応物だ。

僕のイメージ達は 木々や傾いた樹液のトンネルの中を闊歩する
これほど危険な歩き方はない 緑の階段や尖塔は
男の足音に乗っかかる
僕はイラクサの木の動きのぎこちない昆虫と共に
カタツムリと花をつけた 葡萄のガラスのベッドの中で
天候がくずれるのを聞く。

終末を迎えた複雑な人間の姿 虚弱なライバル達は
象徴の港を出て時計回りに航海し
海も見納めだと知ると
肺病病みのテラスで二つの最後の別れを交わし
海風に吹かれた到着地を目指して 水平に
死への旅立ちの冒険の航海を続ける。

第 I 部第 1 連は、言葉の錬金術師である詩人、「ぼく」(“I”) の誕生である。この「真鍮の雄弁家」(“the brassy orator”) は、「人間鉱物の中で鍛造され」(“Forged in man’s minerals”)、「金属」(“metal”) の中に自分の「霊」(“ghost”)、即ち、魂を置き、まるで蟹のように「人間鉄の横歩き」(“man-iron sidle”) をする。²¹「二つの平面」(“on two levels”)、「この対の世界の秤」(“The scales of this twin world”)、「ぼくの半分の幻霊」(“My half ghost”) といった表現は、詩人が生まれた時から肉体と霊の二元論の世界で生きていくことを意味している。しかし、「秤」のイメージが示唆するように、肉体と霊のバランスをとることは決して容易ではない。「二つの平面に跨って」(“stride on two levels”)、「二重に踏みしめ」(“tread on the double”)、「人間鉄の横歩きにしっかり取りすがる」(“hold hard . . . / To my man-iron sidle”) といった表現は、この二元論の世界で生きていくことの困難さ、ぎこちなさを表わしている。

第 2 連では、人間を含めた自然界の生命の循環が歌われる。ここで、最初の金属のイメージは植物のイメージに移行する。「球根の中の運命」(“doom in the bulb”)、「花卉の

世界に働きかけた疝痛」(“the colic season / worked on a world of petals”)は、誕生、あるいは再生のイメージである。しかし、「春」が回す「紡ぎ車」(“spinning-wheels”)は一見、生の動力、回転を表わしているようであるが、それと同時に、これは運命の紡ぎ車でもあり、第 6 連 2 行目の「象徴の港を出て時計回りに航海し」(“Voyaging clockwise off the symbolled harbor”)のイメージにも繋がっていく。誕生も死も、それ自体が目的ではないのである。また、5 行目「山のごとく人間を起き上がらせる」(“raising man like a mountain”)は、この詩の最後の行「そして、僕のイメージ達は 咆哮して天国の丘の上に立ち現われた」と呼応関係にあることも指摘しておきたい。

第 3 連では、創作と性交・誕生のイメージが重ね合わされる。「イメージの中のイメージ」(“Images of images”)は、数えきれないほど多くのイメージに取り囲まれながら言葉と格闘する詩人の姿を彷彿させる。詩人である「ぼく」は、第 1 連と同様、金属のイメージで表わされる。「ぼくの金属の幻影」(“my metal phantom”)が「幻影」であるのは、死すべき運命にあるからである。4 行目では、「木の葉」(“leaves”)はやがて落ち葉となり腐敗するので「必滅」(“mortal”)を、「青銅の根」(“bronze root”)の「根」は生命の源なので「不滅」(“unmortal”)を表わすと考えられるが、ここでは、第 1 連とは逆に、金属のイメージと霊や魂の融合が図られている。「バラと男性の動きの融合」(“fusion of rose and male motion”)は性交のイメージであるが、それによって生み出される「対の奇跡」(“twin miracle”)も、魂と肉体から成る対の存在であろう。この連では、“m”音による頭韻(alliteration), “*marvels*”, “*Image of images*”, “*metal*”, “*man*”, “*mortal*”, “*unmortal*”, “*male*”, “*motion*”, “*miracle*”, そして何度も繰り返される“*my*”により、創作行為の奇跡と驚異が語られている [斜体: 筆者]。

第 4 連において、詩人は「自然に内在する危険」(“the natural peril”)、即ち、生物の宿命である死を直視する。「横木で囲まれ 主人のいない尖塔職人の塔」(“A steeplejack tower, bonerailed and masterless”)、及び「影のない男」(“the shadowless man”)は魂が失われた状態であり、「去勢牛」(“ox”)は生の循環に不可欠な生殖能力の欠如を表わしている。また、4 行目の「影のない男」、即ち、悪魔に魂を売った男、頭に悪魔のような角が生えた「去勢牛」、「想像上の悪魔」(“the pictured devil”)は、イメージの連想上、相互に関係がある。この詩行に見られるイメージの展開は、2.2 で触れたトマスの「弁証法的メソッド」の一例である。

第 5 連では、詩人が創作したイメージ達が「これほど危険な歩き方はない」(“No tread more perilous”)歩き方で「木々や傾いた樹液のトンネルの中を闊歩する」(“stalk the trees and slant sap’s tunnel”)。ワトキンズによれば、「ぼくはイラクサの木動きのどこちない昆虫と共に・・・」(“I with the wooden insect in the trees of nettles, ...”)は、トマス自身が好んでいた詩行である。²²「イラクサの木」は、茨の冠をかぶり、十字架

架

にかけられたキリストを暗示する。「カタツムリと花をつけた 葡萄のガラスのベッド」

(“the glass bed of grapes with snail and flower”) は聖餐式のワインを想起させるが、「カタツムリ」など、些細なイメージの置き方が巧みである。この詩行には、トマス後期の聖なる自然を想起させるものがある。

第 6 連は、「虚弱なライバル達」(“the invalid rivals”)、即ち、詩人の肉体と魂の死への航海の旅立ちの場面である。本来、生き生きとしたライバル関係にあるはずの肉体と魂が「虚弱」であるのは、次の第Ⅱ部で死の儀式が待ち受けているからであろうか。2 行目の「象徴の港を出て時計回りに航海し」は、前述の通り、第 2 連 2 行目「自分が回す紡ぎ車」のイメージを受け継いだものである。「時計回り」であるのは、あらゆる生き物は同様に時に支配されているからである。しかし、この連の 5 行目“on the level”、“adventure”、また 1 行目 “rivals” と脚韻を踏む 6 行目“arrival” といった語あるいは語句は肯定的な調子を帯びており、前連におけるキリストの磔のイメージと相まって、再生・復活の時の到来を暗示している。

4.2 第Ⅱ部：水死

第Ⅱ部において、「虚弱なライバル達」－ここでは、集合的無意識の原型、あるいは実体の朦朧たるものの様相を帯びている－は海中で幾つかの受難を経験しながらヴィジョンを獲得していく。彼らは、海中における死の諸相を概観した後、手術器具による恐ろしい死を目の当たりにする。その後、「虚弱なライバル達」は溺死するが、そこで彼らを待っていたのは、回転しながら静止する永遠の世界であった。第Ⅱ部全 6 連を引用する。

They climb the country pinnacle,
Twelve winds encounter by the white host at pasture,
Corner the mounted meadows in the hill corral;
They see the squirrel stumble,
The haring snail go giddily round the flower,
A quarrel of weathers and trees in the windy spiral.

As they dive, the dust settles,
The cadaverous gravels, falls thick and steadily,
The highroad of water where the seabear and mackerel
Turn the long sea arterial
Turning a petrol face blind to the enemy
Turning the riderless dead by the channel wall.

(Death instrumental,
Splitting the long eye open, and the spiral turnkey,
Your corkscrew grave centred in navel and nipple,

The neck of the nostril,
Under the mask and the ether, they, making bloody
The tray of knives, the antiseptic funeral,

Bring out the black patrol,
Your monstrous officers and the decaying army,
The sexton sentinel, garrisoned under thistles,
A cock-on-a-dunghill
Crowing to Lazarus the morning is vanity,
Dust be your saviour under the conjured soil.)

As they drown, the chime travels,
Sweetly the diver's bell in the steeple of spindrift
Rings out the Dead Sea scale;
And, clapped in water till the triton dangles,
Strung by the flaxen whale-weed, from the hangman's raft,
Hear they the salt glass breakers and the tongues of burial.

(Turn the sea-spindle lateral,
The grooved land rotating, that the stylus of lightning
Dazzle this face of voices on the moon-turned table,
Let the wax disk babble
Shames and the damp dishonours, the relic scraping.
These are your years' recorders. The circular world stands still.)

虚弱なライバル達は 田舎の山頂に登る
十二の風が牧場の白い群の傍で出会い
小高い丘の牧草地を丘の囲いの中に押し込める
彼らは見る リスがよろめきながら歩き
一目散に走るカタツムリが花の周りを目まぐるしく回るのを
渦巻く風の中で天候と木々が争うのを。

彼らが潜り込むと 塵は収まり
死体を覆う砂利が 厚く絶え間なく降る
海の公道 ここではオットセイやサバが
長い海の動脈に沿って回遊し

敵には見えないガソリンの顔を向け
水路の壁の傍で乗り手のいない死者をひっくり返す。

(手術器具による死
切れ長の眼の形をした切れ目 螺旋状の看守
臍と乳首を中心にしたお前のコルク栓状の墓
鼻孔のくびれに
マスクをしてエーテルを嗅がせ 彼らは
外科刀皿を血まみれにし 防腐による弔いを行なう

呼び出せ 黒い巡視隊を
お前の恐るべき将校達と腐敗しつつある軍隊を
アザミの陰に駐留する教会堂管理人の見張番を
肥料の山の上の鶏は
ラザロに向かって関を作る 朝は空しい
あなたの救い主は魔法で呼び出された土の元で塵になれと。)

彼らが溺れると 鐘の音が響き渡る
波しぶきのかかる尖塔の中の潜水者の鐘が
やさしく死海の音階を奏でる；
そして彼らは やがて法螺貝が浮かび上がるまで水中に閉じ込められ
絞首人の筏から 亜麻色の巨大な海藻で数珠つなぎにされ
塩辛いガラスの岩に碎ける大波と埋葬の言葉を聞く。

(海の軸を横に回転させよ
溝のある土地は回転し 稲妻の針は
月のような盤面の上で 数々の声を持つこの顔を眩ませる
蠟引きの円盤にしゃべらせよ
恥と濁った不名誉と遺物の収集を。
これらはあなたの歳月の記録者だ。回転する世界は静止している。)

第Ⅱ部第1連は、第Ⅰ部第5，6連の続きである。1行目“**They**”「虚弱なライバル達」は自然と一体化し、山の頂上に登る。1行目「田舎の山頂」(“**the country pinnacle**”)は、第5連2行目「緑の階段や尖塔」を通り抜けて辿り着いた場所と考えられる。しかし、ここには聖書へのアリュージョンが見られる。ここは、イエス・キリストが弟子達を近くに呼んで行なった「山上の説教」(『新約聖書』「マタイによる福音書」第5～7章)

の場面であり、2 行目「牧場の白い群」(“the white host at pasture”)は白い子羊、イエスであり、「十二の風」(“Twelve winds”)は、方々の町で宣教活動を行うために彼が選んだ十二使徒達 (the Twelve Apostles) である。ここでは、「渦巻く風」(“the windy spiral”)の中で「天候」と「木々」が争っているが、前者は「時」の象徴、後者は「魂」の象徴である。この「天候」の異変の中で、動作が機敏なはずの「リスがよろめきながら走り」(“the squirrel stumble”)、歩みがのろいはずの「カタツムリ」(snail) が花の周りを「ウサギのように」(“haring”) 駆け回るのは、通常とは逆で面白い。

第 2 連は、水死のイメージである。「塵」(“the dust”) 及び「死体を覆う砂利 (“The cadaverous gravels”)」は死の象徴である。水中に潜り込んだ「虚弱なライバル達」は、水中に横たわる「乗り手のいない死者」(“the riderless dead”) が「オットセイやサバ」(“the seabear and mackerel”) の回遊による水の動きで、ひっくり返される光景を目の当たりにする。4 行目“Turn”、5, 6 行目“Turning”の繰り返しは、第 I 部第 2 連 2 行目「紡ぎ車」の回転運動と関係があり、ここに生の回転(「オットセイやサバ」)と同時に時の推移や運命の紡ぎ車の回転を読み取ることが可能である。

エメリーが指摘するように、括弧内に入っている第 3, 4 連の語り手は詩人トマスである²³。ここでは、死が恐ろしいイメージで描かれている。

第 3 連は、手術による死の場面である。「手術器具による死」(“Death instrumental”)は、非常に衝撃的なイメージであるが、これは第 III 部における詩人の自己実現のきっかけを与えるものである。「切れ長の眼の形をした切れ目」(“the long eye open”)は、メスで切ったところが長い眼のかたちを開いているのである。2 行目「螺旋状の看守」(“the spiral turnkey”)は手術を行なった医師、5 行目“they”は、手術のスタッフである。死の「コルク栓状の墓」(“corkscrew grave”)は、「へそ」(“navel”)、「乳首」(nipple)、「鼻孔のくびれ」(“The neck of the nostril”) [斜体：筆者]を中心に築かれるが、これらの体の部位は、“n”音による頭韻によって結びつけられている。特に「鼻孔のくびれ」は、生命にとって、なくてはならないものである。形容詞「螺旋状の」、「コルク栓状の」は、鍵の開閉からの連想であろう。この手術の場面は、「防腐による弔い」(“the antiseptic funeral”)の儀式で幕を閉じる。

第 4 連は、戦争の場面である。不吉な死を予告する「黒い巡視隊」(“the black patrol”)、苛酷な命令を下す「恐るべき将校達」(“monstrous officers”)、致命傷を負い、死を待つばかりの「腐敗しつつある軍隊」(“the decaying army”)、そして、墓場に死者が運ばれて来るのを待つ「教会堂管理人」(“The sexton sentinel”)の姿が思い浮かぶ。4～6 行目は、『新約聖書』「ヨハネによる福音書」第 11 章第 38-44 節「イエス、ラザロを生き返らせる」を踏まえたものである。しかし、この連では少々ひねりが加えられていて、「肥料の山の上の鶏」(“A cock-on-a-dunghill”)は、「ラザロ」(“Lazarus”)に向かって、朝は空しい、救い主キリストは処刑されて塵になると宣言する。ベタニアの「ラザロ」はイエスの奇跡によって死から甦るのであるが、ここで「鶏」が登場するのは、イエス

の予言通り、ペテロがイエスを知らないと言った時、すぐに鶏が鳴いたという聖書の記述に基づく（「ヨハネによる福音書」第 18 章第 25-27 節「ペテロ、重ねてイエスを知らないと言う」）。もし、鶏に人間の言葉を話すことができれば、そのように宣言していたであろうということである。

第 5 連は、水死の場面である。「虚弱なライバル達」を吊う「鐘」(“the chime”) が「死海の音階」(“the Dead Sea scale”) を奏でている。彼らは、「絞首人の筏」(“the hangman’s raft”) から「巨大な海藻で繋がれている」(“strung by the flaxen whale-weed”)。ここでは、「鐘」、「閉じ込められた」(“clapped”)、「絞首人」のイメージは、生と死の境界線を表わしている。トマスの詩にあっては、海は墓穴であると同時に、生命の宿る子宮としての象徴的機能を持つが、初期のこの作品にあっては生よりも死のイメージが支配的である。「法螺貝」(“the triton”) は、法螺貝を吹いて波を立てたり静めたりして海を支配するギリシャ神話のトリトン(Triton) への言及である。

第 6 連では、世界の循環的な再生が回転するレコード盤のイメージに託して歌われる。「溝のある土地」(“The grooved land”) はレコードの盤面、「稲妻の針」(“the stylus of lightning”) はレコード針、「月のような盤面」(“the moon-turned table”) は、レコード盤である。最後の「回転する世界は静止する」(“The circular world stands still.”) は、回転を続けていることは静止していることであることを意味している。人間にとって流転と見なされるものは、永遠界から見れば静止に過ぎないのである。

この「めぐる世界の静止点」という捉え方は、T. S. エリオット(Thomas Stearns Eliot, 1888-1965) の『四つの四重奏曲』に見られる世界観に通じるものがある。トマスの蔵書の中にはエリオットの全集があったので²⁴、トマスがエリオットの感化を受けていたことは十分に考えられる。ただし、トマスとは違って、エリオットはこの世の静止点を「舞踏」として捉えていた。参考までに、『四つの四重奏曲』「バーント・ノートン」第Ⅱ部第 2 連を引用する²⁵。

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshness;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.

回転する世界の静止点において。肉体でもなく肉体でなくもない、
どこからでもなく、どこへ向かって行くのでもない、その静止点には舞踏がある、

しかし、止められもせず運動もしない。でも、それは固定されているとは言えない、そこでは過去と未来が集合されている。どこからも来ないし、どこへも行かない、昇るのでもなく、傾きもしない。その点を除いては、その静止点を除いてはどこにも舞踏がないだろうし、また、舞踏だけしかない。そこに私たちがいたことがあったとしか言えない、どこだかそれは言えない。また、どれほどの間いたかも言えない、というのは、それを時間の中に置くことになるからだ。

4.3 第Ⅲ部：再生

第Ⅱ部で「死－再生」の儀式を経た詩人は、第Ⅲ部に入ると再び、以前にも増して、あちこちにいろいろなイメージを建て始める。そして、これらのイメージ群が自己増殖を極めて頂点に達し、収支がつかなくなったところで、この長大な詩は唐突な終止を迎える。第Ⅲ部全 6 連を引用する。

They suffer the undead water where the turtle nibbles,
Come unto sea-stuck towers, at the fibre scaling,
The flight of the carnal skull
And the cell-stepped thimble;
Suffer, my topsy-turvies, that a double angel
Sprout from the stony lockers like a tree on Aran.

Be by your one ghost pierced, his pointed ferrule,
Brass and the bodiless image, on a stick of folly
Star-set at Jacob's angle,
Smoke hill and hophead's valley.
And the five-fathomed Hamlet on his father's coral,
Thrusting the tom-thumb vision up the iron mile.

Suffer the slash of vision by the fin-green stubble,
Be by the ships' sea broken at the manstring anchored
The stoved bones' voyage downward
In the shipwreck of muscle;
Give over, lovers, locking, and the seawax struggle,
Love like a mist or fire through the bed of eels.

And in the pincers of the boiling circle,
The sea and instrument, nicked in the locks of time,

My great blood's iron single
 In the pouring town,
 I, in a wind on fire, from green Adam's cradle,
 No man more magical, clawed out the crocodile.

Man was the scales, the death birds on enamel,
 Tail, Nile, and snout, a saddler of the rushes,
 Time in the hourless houses
 Shaking the sea-hatched skull,
 And, as for oils and ointments on the flying grail,
 All-hollowed man wept for his white apparel.

Man was Cadaver's masker, the harnessing mantle,
 Windily master of man was the rotten fathom,
 My ghost in his metal neptune
 Forged in man's mineral.
 This was the god of beginning in the intricate seawhirl,
 And my images roared and rose on heaven's hill.

虚弱なライバル達は 海亀が餌をかじっている甦りの水に耐えながら
 海の中に据えられた塔に辿り着く そこには繊維の梯子
 飛翔する肉感的な頭骸骨
 そして細胞の段々のついた指ぬきがある；
 耐えよ ぼくの逆さまに転倒した者達よ 二役の天使が
 アラン諸島の木のように石の仕切り部屋から現われるのを。

彼の尖った石突き 真鍮と肉体無きイメージよ
 お前達の一つの幻影によって
 煙立つ丘 麻薬常用者の谷を背景に ヤコブの方角に星に向かって立てられた
 愚行の棒の上で刺し貫かれるがよい。
 そして父の珊瑚の上の深さ五尋の海底のハムレットが
 親指トムのヴィジョンを鉄の里程に突き上げる。

鰭状に刻まれた緑の切株によるヴィジョンの鞭打ちに耐えるがよい
 筋肉が難破し 焼かれた骨が沈みゆく航海
 錨に繋がれた人間綱

何隻もの船が航海する海によって破壊されるがよい；
 恋人達よ 閉じ籠ることを 封蝋の戦いを止めよ
 ウナギの寝床を抜けて霧や火のように愛し合うがよい。

そして、沸騰する輪に挟み締められ
 時間の錠に刻まれた 海と手術器具
 土砂降りの町にいる
 ぼくの偉大な鉄人
 ぼくは 燃える風に吹かれて誰よりも不思議な存在
 緑のアダムの揺籃からワニを掴み出した。

人間はうろこ エナメル質の歯の上にとまる死の鳥
 尻尾 ナイル川 鼻 アシ舟に乗る者
 時刻無き館の時間であった
 海が孵化させた頭蓋骨を揺さぶり
 また飛び行く聖杯の油と軟膏について言うなら
 完全に虚ろになった男は白装束を求めて泣いた。

人間は仮面をつけた死体 装いのための外套だった
 人間の吹きさらしの主人は 腐った水底
 人間の鉦脈の中で鍛えられ
 金属の海の中にいる ぼくの幻霊。
 これが複雑な海の渦の中の始原の神であった
 そして、ぼくのイメージ達は 咆哮して天国の丘の上に立ち現われた。

第Ⅲ部第1連で「虚弱なライバル達」は「甦りの水」(“the undead water”)により再生する。しかし、1, 5行目で“suffer”という動詞が使われていることから明らかなように、この再生は受難の性格を帯びたものである。ここでは、「海の中に据えられた塔」(sea-stuck towers)以下のイメージ群により詩作のプロセスが性的なイメージで表現されている。「ぼくの逆さまに転倒した者達」(“my topsy-turvies”)は、詩人が創り出した数多くの混乱したイメージ達である。「二役の天使」(“a double angel”)は、詩神ミューズであり、肉体と霊の両方の救済者である。この天使の出現は、不毛の土地「アラン諸島」(“Aran”)に木が生えるほど奇跡的な出来事である。

第2連に関して、ティンダルは、「シンタックス上の混乱は、勧告の調子と相容れないようである」と述べている²⁶。ここは前連の錯綜したイメージ群の続きで、羊水をたたえた子宮が鋭い形のものに突き刺されるイメージが中心となっている。「真鍮と肉体無

きイメージ」(“Brass and the bodiless image”)は、第Ⅰ部第1連3行目「鎧を着た幻霊」である。「ヤコブの方角」(“Jacob’s angle”)は、『旧約聖書』「創世記」第28章第10-12節「ヤコブの夢」への言及である。ハランのとある場所に来たヤコブが石を一つ取って枕にして横たわったところ、「先端が天まで達する階段が地に向かって伸びており、しかも、神の御使いたちがそれを上ったり下ったりして」いる様子を夢に見たという²⁷。5, 6行目では、①父の敵を討つ機会をうかがうハムレット、②父の骨だと思って珊瑚の上で泣くファードィナンド、③親指トムの見た広大な世界のヴィジョンが同時に言及されている。「深さ五尋の海底」は、前連の水のイメージを受け継いだものである。文法的には、“the five-fathomed Hamlet”は主語、“Thrusting”が動詞、“the tom-thumb vision”が目的語なので、これら3つの物語は意図的に混同されていると考えられる。ただし、イメージの多義性として、「親指トム」は初期の蒸気機関車の名称でもある。そうすると、「鉄の里程」(“the iron mile”)は鉄道のレールである。また、この2行は“coral”と“mile”の“l”音による脚韻の効果を狙ったものであることもつけ加えておきたい。

第3連前半の4行は、肉体の受難の場面であり、「時」に傷つけられる有様が独特の詩的言語で表現されている。1行目は、切り株が鞭打たれて鰭のように刻まれているイメージである。「ヴィジョンの鞭打ち」(“the slash of vision”)は、第Ⅱ部第3連「切れ長の眼の形をした切れ目」から派生したものであろう。これとは対照的に、この連の後半の2行は、誕生・再生の場面である。「錨に繋がれた人間綱」(“the manstring anchored”)は、臍の緒にぶら下がって逆さの状態になっている胎児のイメージであるが、その姿勢は、あたかも地上から逆向きに糸を垂れて天を釣っているかのようなのである。「ウナギの寝床」(“the bed of eels”)、即ち、愛の巣を抜け出して愛し合う恋人達は、新しい生命の誕生を予告している。

第4連では、詩作が魔術や錬金術に喩えられる。「沸騰する輪に挟み締められた・・・海と手術器具」(“the pincers of the boiling circle, /The sea and instrument”)は、胎児の分娩の道具であるが、それは必然的に「時の錠」(“the locks of time”)の制約を受けている。「海と手術器具」は、第Ⅱ部第3連「手術器具による死」のイメージの再現であるが、「時間の錠に刻まれている」(“nicked in the locks of time”)のは、「時」と「死」が姻戚関係にあるからである。しかし、再生した詩人は、「死」や「時」をものともせず「燃える風に吹かれて」(“in a wind on fire”)「緑のアダムの揺籃」の中から「ワニ」(“crocodile”)を掴み出す。「燃える風に吹かれて」は、錬金術のイメージである。「アダム」と言えば『旧約聖書』「創世記」において、アダムから取り出した肋骨でイヴが造られたことが連想される。最後の「ワニ」のイメージは、①第Ⅰ部の金属や錬金術のイメージが変容したもの、②自然の生命力、③誘惑者、④サタン等、いろいろな解釈の可能性を秘めている。詩的イメージの多義性(ambiguity)として、これら全てを読み込むことは可能であるが、筆者は、この「ワニ」は第一義的にはイヴを誘惑する悪魔の手先である蛇に相当するものと考ええる。ウォルディによれば、「ワニ」は、「彼[トマス]の詩

にあっては、死と卑劣さが蛇その他の爬虫類の動物の姿で現われた相関物」(“the co-relative of the snake and other reptilian incarnations of death and abjection in his[Thomas’s] poetry”)である。²⁸ 筆者は、初期に書かれたトマスの作品の中でこの「ワニ」に最も近いイメージは、「化身した悪魔」(“Incarnate Devil”)に登場するヴァイオリンを手にした「蛇」であると考ええる。²⁹ これは、もし天地創造が悪魔と神の協力のもとに行われ、悪魔がリーダーシップをとっていたら、という仮定のもとに書かれた詩であるが、ここに描かれているのは善と悪、正と邪、光と闇が共存するマニ教的二元論の世界に他ならない。初期のトマスは、ブレイク(William Blake, 1757-1827)のように、善と悪が共存するのが世界の健全な状態であると考えていたと思われる。

第5連では、エジプトのイメージが支配的である。この連に現われるイメージ群も、「死」や「時」のテーマと密接な関係がある。ここでは、まず、前連の「ワニ」のイメージから「うろこ」(“the scales”) [第I部の金属や錬金術のイメージにも関連]、「エナメル質の歯の上にとまる死の鳥」(“the death birds on enamel”) [死の鳥がワニの歯の掃除をするイメージ]、「尻尾」(“Tail”)、「ナイル川」等、数々のイメージが「弁証法的メソッド」で生み出される。「アシ舟」(“a saddler of the rushes”)はモーセが赤子の時に乗ったアシ舟のことで、ここは『旧約聖書』「出エジプト記」への言及である。これは、イスラエルの人口が増え続けることに脅威を感じたファラオがイスラエル人の男児の赤子を殺すように命じた時、モーセの母親はモーセをアシ舟に乗せてナイル川に流し、下流で水遊びをしていたファラオの王女がそれを発見し、モーセを王子として育てることにしたという話である。「時刻無き館」(“the hourless houses”)は古代における姿をそのまま現在に伝えるピラミッド、「海が孵化させた頭蓋骨」(“the sea-hatched skull”)はミイラ、「聖杯の油」(“oils”)と「軟膏」(“ointments”)は、王を任命する時に使われるもので、棺の周りに供えられたものと考えられる。古代エジプトの人々は死者をミイラにして復活を願ったが、これは「時」の支配から逃れようとしたからに他ならない。³⁰

第6連の「人間は仮面をつけた死体」(“Man was Cadaver’s masker”)は、前連のミイラのイメージから「弁証法的に」発展したものであるが、これは人間存在の二重性、肉体と魂の二元論を表しているので、この詩の冒頭のテーマに復帰したことになる。「腐った水底」(“the rotten fathom”)は人間の死と同時に羊水を表しているが、これは第Ⅲ部第2連「深さ五尋の海底のハムレット」から派生したイメージである。「人間の鉱脈」(“man’s mineral”)や「金属の海」(“his metal Neptune”)は、第I部第1連の金属や錬金術のイメージの再現である。しかし、数々のヴィジョンを獲得しながら「航海」、「水死」、「再生」の儀式を経てきた「私」は、ここに至って「複雑な海の中の始原の神」(“the god of beginning in the intricate seawhirl”)としての力を獲得する。こうして、「私」が生み出したイメージ群が天上の丘に登り、勝利の歓声を上げるところで、この長大な詩は唐突な終止を迎える。最後の行「ぼくのイメージ達は 咆哮して天国の丘の上に立ち現われた」(“my images roared and rose on heaven’s hill”)で高らかに響く “r” と “h”

による頭韻にも注目したい（斜体・筆者）。

5. 与えるために受け取ること：「言葉の仕事が何もないことについて」

1938 年 9 月に書かれたこの詩は、詩集『愛の地図』に収録された。デイヴィスが指摘するように、この詩はトマスが 1938 年にローンに引っ越し、大人としての経済的な責任を無視することができなくなった状況の元で書かれた。トマスは 1937 年にケイトリン・マクナマラと結婚し、1939 年には第一子が生まれる予定であった。³¹ いわば、この詩人が「危機的な状況のもとで書かれた詩」(crisis poem) である。

この詩は各連 3 行で 4 つの連から成り、脚韻の押韻形式は、a a b / c c b / d d e / f f e である。ホプキンズが好んで使用したスプリング・リズム(sprung rhythm) を基調とし、頭韻が多用されている。押韻形式はテルツァ・リーマに類似しているが、内容的にはむしろソネットに近い。

詩全体は整然とした構成で書かれ、第 1 連最後のコロンの後、第 2 連 “To take...”、第 3 連 “To lift...”、第 4 連 “To surrender...” が並列関係に置かれている。ティンダルによれば、第 2 連は「テーゼ」 (“thesis”)、第 3 連は「アンチテーゼ」 (“antithesis”)、第 4 連は「統合」 (“synthesis”) である。³² また、詩的イメージの使い方も入念を極めている。エメリーによれば、この詩においては「金銭」 (“money”)、「賭博場の賭金出納係としての死」 (“Death as croupier”) のメタファーと「生命」 (“organic life”) の象徴が複雑に絡み合っている。³³

この詩は、詩が書けないことについての詩であり、トマスの内省的(self-reflective) な側面がよく表われている。ここでは、自分の技巧の貧しさと自然の豊かさ、詩が書けないことと自分の潜在能力が、それぞれ対比関係に置かれている。詩全体を引用する。³⁴

On no work of words now for three lean months in the bloody
Belly of the rich year and the big purse of my body
I bitterly take to task my poverty and craft:

To take to give is all, return what is hungrily given
Puffing the pounds of manna up through the dew to heaven,
The lovely gift of the gab bangs back on a blind shaft.

To lift to leave from treasures of man is pleasing death
That will rake at last all currencies of the marked breath
And count the taken, forsaken mysteries in a bad dark.

To surrender now is to pay the expensive ogre twice.

Ancient woods of my blood, dash down to the nut of the seas
If I take to burn or return this world which is each man's work.

ぼくの体の豊かな年の忌まわしい腹と大きな財布を抱えて
痩せ細ったこの三ヵ月間 言葉の仕事が何もないので
ぼくは苦々しく自分の貧困と技巧の算段に掛かり切る：

与えるために受け取ることがすべてだ 飢えて与えられたものを返すことは
露の中から天に向かって何ポンドかのマナを吹き上げることだ
素晴らしい弁舌の才は 見る目のない批評の攻撃に叩き返される。

人の宝から離れるために盗むことは 死を喜ばせること
そいつは最後には印のついた呼吸のすべての通貨をかき回し
悪しき闇の中で奪い取られ、見捨てられた秘密を数え上げるだろう。

今屈服することは 金のかかる鬼に二度支払うことだ
ぼくの血の古い森よ 海の木の実に向かって突進せよ
もし、ぼくが一人一人の作品であるこの世界を焼いたり戻したりするならば。

第 1 連で詩人は、“*bloody*”, “*Belly*”, “*big*”, “*body*”, “*bitterly*” [斜体：筆者] と、“b” 音による頭韻を効果的に用いることによって、自分のずんぐりした体をいささか自嘲的に描いている。しかし、その大きな体も、この三ヵ月間、貧困のため痩せ細っているという。その原因は、「言葉の仕事がない」 (“no work of words”)、つまり、詩作の依頼がないこと、詩が思うように書けないことである。“work of words” の “w” 音、“take to task” の “t” 音による頭韻にも注目したい。

第 2 連の「与えるために受け取ることがすべてだ」は、詩人は優れた詩を書くためには、天から才能を受け取り、他の詩人の作品からも学ぶべき事柄を受け取らなければならないということである。キダーによれば、この詩における「マナ」 (“manna”) は、「自由に豊富に与えられるものの隠喩である」。³⁵ 詩は「マナ」や「露」のような天からの贈り物であり、詩人には、優れた詩作品を創作して天に送り返す義務があるのである。ここは、『旧約聖書』「出エジプト記」第 46 章が下敷きとなっている。この連では、“gift of the gab” の “g” 音、“bangs back on a blind shaft” の “b” 音による頭韻の使用が効果的である [斜体：筆者]。

第 3 連では、「死」が賭博場の出納係のイメージで登場する。「人の宝から離れるために盗むことは 死を喜ばせること」は、宝を盗んで自分の富に加えることは生を充実させることだが、それを使わないでおくことは、死を喜ばせることになるということであ

る。換言するならば、与えられたものを最大限に活用して優れた詩を書くよう日々努めることが詩人の任務である。

第4連「今屈服することは 金のかかる鬼に二度支払うことだ」の「金のかかる鬼」とは、「死」のことである。賭博場の出納係のイメージで描かれている「死」は、取って使われた金と取りながら使われなかった金に印をつける。「二度支払うこと」になるのは、エメリーの言うように「絶望して諦めることは死の前に死ぬことになる」(“to give in to despair is to die before death”) からである。³⁶ 2行目「ぼくの血の古い森よ 海の実の实に向かって突進せよ」は、エメリーによれば次の3つの事柄を同時に述べている：①「樫の木よ、お前のどんぐりの状態に戻るがよい」、②「血よ、元の海水に戻るがよい」、③「賭博者の利益よ、元の投資金に戻るがよい」。“nut”には、イメージの多義性として「木の実」と同時に「お金」の意味が込められている。³⁷ 即ち、この1行において「金銭」、「死」、「生命」に関するメタファーが一つに合流しているのである。

トマスの「言葉の仕事が何もないことについて」は、英文学史上の過去の偉大な詩人達を意識して書かれた作品という点で、彼の初期の作品群の中でも異彩を放っている。特に才能、金銭に関する比喩表現は、ミルトン(John Milton, 1608-1674)のソネット第16番「わが失明について想う」(“When I consider how my light is spent”)を想起させる。また、神与の食物「マナ」のイメージによるコンシート(conceit)はハーバート(George Herbert, 1593-1633)の「祈り」(1) [“Prayer”(1)]³⁸の「地上から天に捧げるマナ」(“Exalted manna”)を思わせるし、「危機的状況のもとで書かれた詩」という点ではキーツ(John Keats, 1795-1821)のソネット「わが命はや終りはせぬかと・・・」(“When I have fears that I may cease to be”)も念頭にあったと考えられる。その反面、初期のトマスの特徴は幾分後退しているという感は否めない。この詩は、例えば彼の詩集『二十五篇の詩』に収められた10篇から成るソネット集「黄昏の明かりの傍で祭壇のごとく」(“Altarwise by Owl-light”)とは、かなり趣の異なる作品となっている。³⁹ この詩が英詩のアンソロジーやトマスの詩の選集に載せられる機会がほとんどないのは、この詩人の特徴が前面に押し出されていないことがその原因の一つと考えられる。

—未完—

<注>

¹ 望月健一「ディラン・トマスの聖書的シンボリズム(1)」『ジャパン・ポエトリー・レビュー』第15号 2010, p. 13

² Henry Treece, *Dylan Thomas*, 2nd ed; London: Ernest Benn Ltd., 1956, p. 100. なお、中野葉子は、トマスの作品の創作年代の区分を初期、中期、後期の三期に分けている(江河徹編「ディラン・トマスと身体イメージの変容」『<身体イメージ>—イギリス文学からの試み—』ミネルヴァ書房 1991, pp. 241-288)。この区分によれば、本稿で採り上げる「とりわけ十月の風が」は初期の詩、「ぼくは ぼく自身の複雑なイメージの中で」及び「言葉の仕事が何もないことについて」は中期の詩ということになる。

³ 「ディラン・トマスの聖書的シンボリズム(1)」『ジャパン・ポエトリー・レビュー』第15号 p. 13

- ⁴ *Dylan Thomas reading his poetry*, Harper Collins Audio Books, 1964 & 1991.
- ⁵ 湯浅学『ボブ・ディラン ロックの精霊』岩波新書 2013, pp. 18-21
- ⁶ Constantine Fitzgibbon(ed.), *Selected Letters of Dylan Thomas*, London: J. M. Dent & Sons, 1966, pp. 147-148.
- ⁷ *Ibid.*, p. 208.
- ⁸ *Ibid.*, p. 208.
- ⁹ *Ibid.*, p. 328.
- ¹⁰ トマスの他の 3 つの「誕生日の詩」は、「二十四年の歳月が」(“Twenty-four Years”)、「十月の詩」(“Poem in October”)、「彼の誕生日の詩」(“Poem on his Birthday”)である。
- ¹¹ 望月健一「死への旅立ちーディラン・トマスの誕生日の詩ー(1)」『ジャパン・ポエトリー・レビュー』第 7 号 2010, pp. 27-34
- ¹² ディラン・トマスの詩のテキストには、Daniel Jones(ed.), *Dylan Thomas: The Poems*, London, Melbourne & Toronto: J. M. Dent & Sons LTD, 1974 を使用した。また、詩の日本語訳は、すべて筆者によるものである。
- ¹³ *Selected Letters of Dylan Thomas*, p. 328.
- ¹⁴ 木村正俊・太田直也編著『ディラン・トマス 海のように歌ったウェールズの詩人』彩流社 2015, pp. 86-89
- ¹⁵ Rushworth M. Kidder, *Dylan Thomas: The Country of the Spirit*, Princeton university Press, pp. 85-86.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 85-86.
- ¹⁷ ディラン・トマスのこれらの詩と同様に、ボブ・ディランの歌の歌詞には、例えば「ひどい雨がふりそうなんだ」(“A Hard Rain’s A-Gonna Fall”)、「ミスター・タンブリン・マン」(“Mr. Tambourine Man”)、「エデンの門」(“Gates of Eden”)等、繰り返しのレトリックが非常に効果的に用いられているものが多いことを指摘しておきたい。
- ¹⁸ Lita Hornick, *The Intricate Image: A Study of Dylan Thomas*, New York: Gallery Editions, 1958, p. 167.
- ¹⁹ Clark Emery, *The World of Dylan Thomas*, Florida: University of Miami Press, 1962, p. 312.
- ²⁰ ディラン・トマスの詩のテキストには、Daniel Jones(ed.), *Dylan Thomas: The Poems*, London, Melbourne & Toronto: J. M. Dent & Sons LTD, 1974 を使用した。
- ²¹ 既に見たように、トマスは「とりわけ十月の風が」第 1 連 4 行目で自分を蟹に喩えている。
- ²² *Ibid.* p. 91.
- ²³ *The World of Dylan Thomas*, p. 314.
- ²⁴ 1933 年 12 月 25 日パメラ・ハンスフォード・ジョンソン宛の手紙。Paul Ferris(ed.), *Dylan Thomas The Collected Letters* New Edition, London: J. M. Dent, 1985, p. 91.
- ²⁵ T. S. エリオットの詩のテキストには、T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York, San Diego, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1950. を使用した。また、詩の日本語訳は、筆者によるものである。
- ²⁶ *A Reader’s Guide to Dylan Thomas*, p. 94.
- ²⁷ 日本聖書協会『聖書 和英対照』1987, (旧) p. 56
- ²⁸ Eynel Wardi, *Once Below a Time: Dylan Thomas, Julia Kristeva, and Other Speaking Subjects*, State University of New York Press, 2000, p. 78.
- ²⁹ 「化身した悪魔」の解釈に関しては、望月健一「ディラン・トマスの聖書的シンボリズム(1)」『ジャパン・ポエトリー・レビュー』第 15 号 2010, pp. 15-17 を参照。
- ³⁰ 同じ『二十五篇の詩』に収められた「黄昏の明かりの傍で祭壇のごとく」(“Altarwise by Owl-light”)の第 9 詩篇は、この第Ⅲ部 6 連と同じテーマを扱っている。
- ³¹ Walford Davies(ed), *Dylan Thomas*, Cardiff: University of Wales Press, 2014, p. 67.
- ³² *A Reader’s Guide to Dylan Thomas*, pp. 179-180.
- ³³ *The World of Dylan Thomas*, p. 157.
- ³⁴ ディラン・トマスの詩のテキストには、Daniel Jones(ed.), *Dylan Thomas: The Poems*, London, Melbourne & Toronto: J. M. Dent & Sons LTD, 1974 を使用した。
- ³⁵ *Dylan Thomas: The Country of the Spirit*, p. 142.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 157.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 157.
- ³⁸ ハーバートの「祈り」(1)の解釈に関しては、望月健一「天と地上の対話：ジョージ・ハーバートの「祈り」(1) 試論」『富山女子短期大学紀要』第 24 輯 1989pp. 276-282 を参照。
- ³⁹ トマスの「黄昏の明かりの傍で祭壇のごとく」の解釈に関しては、望月健一「ディラン・トマスの『黄昏の明かりの傍で祭壇のごとく』に見られる聖書的シンボリズム」『国際教養学

部紀要』第 5 卷（富山国際大学）2009, pp. 133-147 を参照。